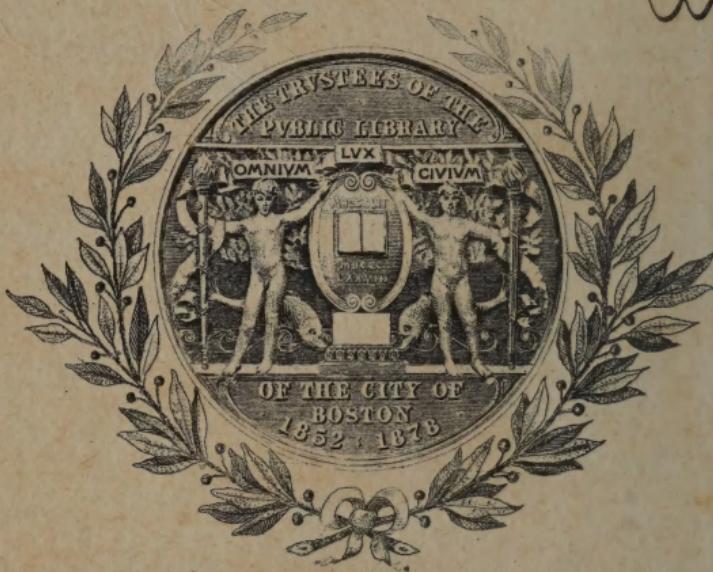




No 4044.361

a



Elizabeth Fund

CORRADO RICCI

ARRIGO BOITO



MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1919

Secondo migliaio.

3999

3

ARRIGO BOITO.

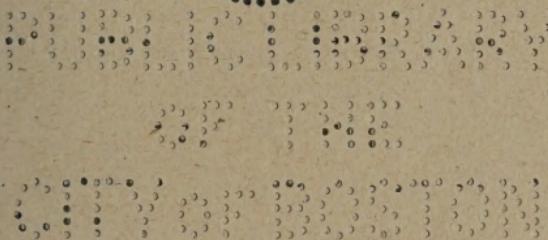
DEL MEDESIMO AUTORE:

Anime dannate. In-8, con 24 incisioni . . . L. 6 50

Figure e figuri del mondo teatrale. Con illustrazioni
(in corso di stampa).

CORRADO RICCI

ARRIGO BOITO



MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI

1919

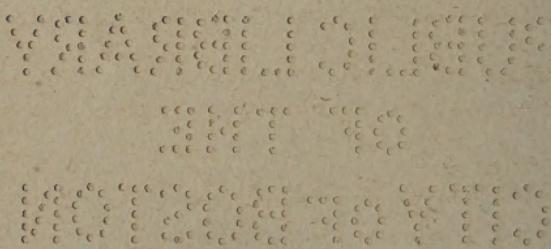
—
Secondo migliaio.

PROPRIETÀ LETTERARIA.

*I diritti di riproduzione e di traduzione sono riservati
per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.*

*Elizabeth
mar. 22. 1921*

C



ARRIGO BOITO

Una signora, vestita poveramente ma con decoro, tutta piena di tristezza ma sollecita di attenzioni per un gracile e biondo fanciulletto che la seguiva, portava, in un giorno caldo e afoso della fine del luglio 1854, una carta al Conservatorio di Musica di Milano. Quella signora era la contessa Giuseppina Radolinska Boito; quel fanciulletto, il minore de' suoi figli, Enrico (nome mutato presto in Arrigo); la carta, una supplica perchè a lui fosse data una borsa che gli consentisse di studiare.

E il padre d'Arrigo dov'era? Il padre d'Arrigo, Silvestro Boito, la cui paziente arte di miniaturista era tanto in dissidio col suo carattere d'avventuriero, dopo avere

in Polonia innamorata e sposata quella nobile creatura, l'aveva poi abbandonata con due figliuoli, Camillo ed Arrigo. La contessa rimasta allora quasi in miseria, ebbe la virtù di raccogliere tutte le forze dell'anima così battuta dal dolore e del corpo così disfatto dai tormenti, e di consacrarle intere a' suoi figli. E quali poi costoro divenissero tutti sanno.

Da principio, a Venezia, ella orientò lo studio d'ambidue più specialmente verso la musica. Risulta da interessanti lettere scritte a lei, quand'era in Polonia per affari, nell'autunno 1851, da un Luigi Plet, cui ella aveva affidati i figliuoli, che il padre già trascurava. « Il loro papà (le scriveva egli infatti il 5 settembre) non venne ancora a prenderli, ma è atteso a momenti. » Invece un mese dopo (4 ottobre) doveva replicare: « I figli di Lei sono ancora qui tutti e due. Il loro papà non è ancora venuto a prenderli. » Aggiungeva però che, pur avanzando pretesti per l'assenza, aveva mandato « danaro sufficiente per entrambi. » Passa quasi un altro mese, e il Plet (24 ottobre) deve dolorosamente dichiarare: « Il di Lei marito non venne mai a Venezia. Ha spe-

dito danaro a Camillo.... non credo che ne abbia mandato abbastanza, ma Camillo spera di riceverne, di giorno in giorno, dell'altro! »

Buone invece erano le notizie che il Plet poteva darle sul profitto dei figli: « Camillo compì il corso annuale lodevolmente; Enrichetto avrebbe dovuto studiare un po' più, ma è ancora assai giovane e compensa il suo non grande attaccamento all'applicazione con una buona condotta in casa del signor Zanchi. Sembra ch'egli, più ch'altro, ami la musica.... Parlando di Camillo, devo farle sapere che si è interessato della musica vocale, e ch'io passo alcune ore con lui, tanto più che adesso il Gabelli è andato in campagna. Camillo intese perfettamente il vero sistema di solfeggiare e si è reso padrone abbastanza di tutte le distanze. Non avendo egli una voce che possa molto interessare cantando il serio, abbiamo preso che ci canti il buffo. » Poi, esaltati di nuovo « i progressi di Camillo nel canto.... dovuti alla sua somma facilità d'apprendere », il Plet passa al fratello minore: « Quanto ad Enrico che studia con l'assistenza di Giovanni Buzz-

zolla, egli sempre più dà prove della sua vocazione per la musica e per la composizione perchè continuamente inventa motivi e sonatine. Il maestro Buzzolla mi commette di assicurarla che Enrichetto ha disposizione per diventare un valente compositore senz'alcun dubbio. »



Dopo il completo abbandono del marito, Giuseppina Boito per seguire l'inclinazione d'Arrigo lasciò Venezia affidando là, a una famiglia d'amici, il figlio maggiore (che già, non rassegnato a diventare un « buffo », frequentava l'Accademia di Belle Arti) e se ne venne a Milano. Nella domanda diceva: « L'umile supplicante versa in assai dolorosa situazione domestica. Siccome nata ed educata civilmente, non apprese alcuna professione da poterne ritrar lucro, essa è senza rendita di sorta; col carico di due figli in minore età, inetti al guadagno; incalzata dal bisogno, non ha, per far fronte alle proprie esigenze, che qualche

fortuito scarso sussidio che di tratto in tratto le porgono i parenti, poichè il marito, pittore in miniatura, sta lontano dalla famiglia, senza pur pensare al sostentamento della medesima. »

Nell'anno di prova, Arrigo non aveva dimostrate qualità d'ingegno assolutamente singolari, ma ciò che più gli cattivò l'anima dei maestri fu l'amore allo studio, la bontà, la finezza dei modi, la diligenza.... e, sia pur detto, la povertà angosciosa della madre.

Uno strano fatto s'era avvertito in lui. Gli difettava il senso del ritmo. I maestri lo corressero facendogli comporre dei ballabili.

Studiò il violino, il pianoforte e la composizione e si diede a far versi, con più facilità ancora che a far musica; ma i versi ch'ei faceva erano, in sostanza, musica. Così nel '60 con la cantata *Il 5 giugno* e nel '61 col mistero *Le sorelle d'Italia*, eseguiti nei saggi del Conservatorio, egli non ancora ventenne potè rivelarsi nella duplice qualità di poeta e di musicista. Per la musica aveva lavorato insieme a lui Franco Faccio suo condiscipolo più avanti in età di due anni. La

critica trovò più scorrevole la musica del Faccio e, se pure più concettosa, più aspra quella del Boito ammirato poi per la poesia. Il successo valse loro il premio di una somma sufficiente per passare alcuni mesi a Parigi, dove, frequentando il grande mondo musicale, conobbero Verdi, Berlioz e Rossini circondato quest'ultimo di gloria e di ammiratori, nonchè scoppiettante di felice arguzia. Rossini li accolse con molta cordialità e li volle spesso a' suoi pranzi, quei famosi pranzi che per virtù del cuoco erano divenuti celebri come lui. Boito e Faccio, per dovere e anche per mantenersi in mente al piacevole epulone, si recavano alla sua casa e lasciavano la carta di visita. Alla vigilia della partenza da Parigi, andati a salutarlo e a ringraziarlo, ebbero dal maestro molti buoni suggerimenti, fra serii ed ameni, e un pacchettino: un regaletto, accompagnato dalle parole: « Ai giovani tutto torna utile. » S'immagini la curiosità d'entrambi. Sarà una spilla, un anello, una moneta d'oro? Appena sulla scala aprono i due pacchetti e vi trovano tutte le carte da visita che avevano rispettivamente lasciate in casa Rossini.

Da Parigi il Boito andò a Mystki in Polonia per conoscere i suoi parenti. Fu in quelle solitudini settentrionali e leggendo Tacito che gli balenò prima, ancor prima che l'idea del *Mefistofele*, quella di prendere Nerone a tema di un'opera che, poi, occupò la sua mente e il suo lavoro per più che mezzo secolo. Non isfugga il fatto singolare che il Nerone boitiano nacque nel paese donde uscirono gli autori delle maggiori opere dedicate al crudele imperatore romano: le *Fiaccole* di Siemiradzki e il *Quo vadis?* di Sienkiéwicz. Certo le crudeltà russe, impersonate nello Czar, svegliavano il ricordo e l'immagine dell'antico mostro.

Dalla Polonia Arrigo passò in Germania, indi nel Belgio e in Inghilterra, avido di conoscervi non solo « lo stato della musica », ma quello più complesso del pensiero. Rientrato in Milano, ricco di cognizioni, esausto di mezzi, deve per vivere fare un po' di tutto: scrive, pei giornali, articoli su qualsiasi tema, di critica musicale specialmente, ma anche di scultura e di pittura; traduce racconti o poesie dal polacco; riprende con Emilio Praga la pubblicazione del *Figaro* settimanale.

(già fondato dal Ghislanzoni) e col Praga scrive *Le madri galanti*, commedia che cade inesorabilmente al Carignano di Torino. Intanto compone il libretto e la musica dell'*Ero e Leandro*, ma poi ripudia la musica e più tardi cede il libretto al Bottesini e a Luigi Mancinelli. Scrive le parole dell'*Amleto* musicato dal Faccio e lancia dal suo giornaletto il nuovo vangelo musicale: obliterazione della formula e creazione della forma; attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico; suprema incarnazione del dramma. Il programma non è che una minaccia, ma intanto gli solleva contro discussioni e nemici, che si riserbano di coglierlo al varco. Molti intanto asseverano ch'egli non è che poeta, altri gridano che nemmeno è poeta, amici e nemici si accalorano nelle difese e nelle offese, e l'uomo comincia a interessare.

Le sue poesie sciolte sono tutte o quasi tutte di quel periodo di tempo: fra, cioè, il '61 in cui esce dal Conservatorio e il '68 in cui rappresenta il *Mefistofele*. Come poeta egli è un romantico, anzi un romantico d'intonazione nordica. Anche dov'egli tronca la nota sentimentale con l'e-

pigramma ha il suo maestro nel Heine. Così per le continue antitesi non fa capo a Victor Hugo, come qualcuno ha pensato, ma, specialmente, al Goethe. Infatti la sua poesia culmina nel *Mefistofele* di derivazione goethiana. Però egli si riatacca a quell'arte, non per prona imitazione, ma per ischietto sentimento. Il suo pensiero è veramente agitato dalla stranezza dell'eterno contrasto fra il bene e il male, dall'urto continuo delle passioni, delle perenni contraddizioni della natura che crea per distruggere, che distrugge per creare, che solleva il male perchè tormenti il bene, che ridesta il bene perchè risani dal male, che semina negli uomini la bontà degli angeli e la perversità dei demoni, il divinamente bello e il mostruoso, il sano e l'infermo, il vigoroso e il debole.

Un oscillare eterno
fra paradiso e inferno.

Come istrion, fra lurida
plebe di rischio ingorda,
fa pompa d'equilibrio
sovra una tesa corda,
tale è l'uman, librato
fra un sogno di peccato
e un sogno di virtù.

È vero che i temi sono tolti specialmente dall'antico, come un torso greco, una mummia, un sepolcro, e che nella lingua non mancano i latinismi, ma non cessa, per questo, l'intonazione d'esser nordicamente romantica. E così è, oltre che per le antitesi, anche per le fantasie mostruose. La fiaba, ad esempio, di *Re Orso*, con tutto il suo orrendo far-dello di scene paurose, di personaggi perversi o deformi, umani e animali; il nano Papiol e la fanciulla Oliba, le morti e i conviti, i balconi e i sepolcri, i trovieri e i carnefici, l'upupa (il bell'uccello solare anche dal Boito calunniato per notturno e funebre) e il verme: il verme su tutto, l'incubo di re Orso, il verme che atterrisce lui simbolo del male, e che saprà penetrare il sudario, la cassa d'oro, il sarcofago di cristallo, e distruggere il corpo, il corpo di lui che ha tutto sterminato intorno a sè.

Quanto alla forma, non era stata senza influenza sul Boito la poesia di Giovanni Prati, dal quale egli tolse alcuni metri e alcuni atteggiamenti lirici.

La passione sfrenata per la polimetria in *Re Orso*, rivela del resto ch'egli era

veramente nato per la poesia melodrammatica. Senza tale prepotente attitudine non si spiegherebbe, com'egli così indipendente nella vita e personale nell'arte avesse potuto mettere la sua poesia a servizio della musica d'altri, non sempre eletti, e avesse scritti, in tal modo, tanti libretti: *l'Amleto* pel Faccio, la *Gioconda* pel Ponchielli, il *Pier Luigi Farnese* pel Palumbo, *l'Iram* pel Dominiceti, *Un tramonto* pel Coronaro, *La falce* pel Catalani, *Semira* pel Sangermano, *Otello* e *il Falstaff* pel Verdi e rifatto per lui il *Simon Boccanegra*, senza contare le traduzioni dal tedesco del *Tristano* e del *Cola di Rienzo* di Wagner, e altre minori composizioni.

Oltre alla grande vivacità del metro, dello stile e della lingua sorprende nei suoi libretti la solida struttura delle scene e l'abile proporzionata contrazione dei lunghi poemi o dei vasti drammi dovuti ridurre alle rapide azioni del melodramma.

A buon conto la «spezzatura metrica» che era uno dei canoni dei romantici, giovava alla musica. Egli diceva bensì di volere un'arte

franca dei rudi vincoli
del metro e della forma,

ma poi, per quanto la sua polimetria fosse varia, bizzarra, ardita, non usciva dai « vincoli del metro e della forma. » In essa s'incontrano lo strano, il prezioso, il complesso; talora anche l'astruso, il tormentato; mai il volgare e lo sciatto. Era insomma artista ed artefice insieme, ma sempre convinto. Anche quando s'affaticava intorno a versi che si leggevano nei due sensi, a rime sino pentasdruciole egli non faceva che soddisfare a un singolare capriccio del suo ingegno, il quale si proponeva le difficoltà per aver la soddisfazione di risolverle. A ben guardare, però, tutto in lui tendeva alla musicalità. Molti altri avevano già costellato i versi di rime interne, ma nessuno, ch'io sappia, le aveva collocate in modo da divenire esterne quando gli stessi versi fossero letti con diverso metro.

La selva dorme e sperde
incenso ed ombra, par
nell'aer denso un verde
asilo in fondo al mar.

Ora questi settenari si rompono anche in quinari ugualmente rimati.

La selva dorme
e sperde incenso
ed ombra, par
nell'aer denso
un verde asilo
in fondo al mar.

Giuochi di parole, si è detto; ma giuochi (anche quando si convenga che tali siano) di una incomparabile musicalità.



Quest'uomo che non ha compiuto il *Nerone* in più di mezzo secolo, ha compiuto il prodigo del *Mefistofele* in pochi mesi. Cominciato nel '65, Boito l'interrompe quasi subito per seguire Garibaldi nel Tirolo, insieme al Praga, al Faccio, al figlio di Tommaso Grossi. Tornato a Milano, si rimette, con irrefrenato ardore, al lavoro, che sul principio del '68 è compiuto.

Cominciano le prove alla Scala, e cominciano in tutti i ritrovi le discussioni sull'opera, quando ancora non se ne hanno che poche e vaghe notizie. Man mano,

col crescere di queste, gli animi si accalorano: chi dice esser l'opera d'un genio, chi di un matto; chi prevede una glorificazione, chi un disastro. Oramai in tutta Milano non si parla d'altro, tanto che la sera del 5 marzo la Scala si affolla di un pubblico enorme, quale non si vide mai, nemmeno pei più famosi maestri o pei più celebrati esecutori. E si trattava della prima opera di un giovine di ventisei anni!

Il Boito, che doveva dirigere la propria opera, apparve finalmente. Il pubblico, che tumultuava compresso e nervoso, tacque a un tratto, e seguì con lo sguardo quel giovine magro, biondo, distinto, che saliva allo scanno. Poi, per uno scatto di simpatia, scoppì in un applauso, che rinnovò clamorosissimo alla fine del prologo.

I nemici (c'eran fra loro maestri di musica e scolari del Conservatorio) lasciarono fare. L'opera era lunga, molto lunga, e, pel tempo, troppo irta di difficoltà perchè il pubblico non avesse tempo a secarsi e, ben guidato, a protestare, e, bene incitato, a infierire.

Ma nessuno, io credo, nemmeno i ne-

mici più acerrimi imaginaronò ciò che poi avvenne, chè mai, forse, teatro vide accanagliamento più feroce. Fischi, urli, sghignazzate, suoni oltraggiosi ad ogni pezzo, ad ogni frase, e un tumulto indemoniato ad ogni fin di atto. Anche gli amici e gli estimatori del Boito perdettero la testa e, con mal posti tentativi d'applauso, accrebbero l'insuccesso.

Fuori del teatro altra gente attendeva notizie che venivano portate da messi, rossi e scalmanati. Un tale, che trovavasi in un caffè vicino, vide, con disgusto, un gruppo di sei persone, oramai certe che si trattava d'un fiasco, abbandonarsi a vere manifestazioni di gioia, e sentì esclamare: « È un asino di più che abbiamo accoppiato! ».

La stampa, salve rare eccezioni, non fu, per violenza, diversa. Udite queste frasi significative: « Il libretto non è poesia.... è fango »; « Analizzare partitamente quest'opera, ci parrebbe spreco di parole. » La *Gazzetta musicale* apostrofò il Boito: « Sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali. » E l'*Unità Italiana*: « A qual pro tentare un'opera da gigante.... quando non

si tengono che le forze di un pigmeo? È una dolente istoria, ma dobbiamo registrarla: ad onta delle migliori prevenzioni, il *Mefistofele* venne iersera schiacciato sotto i fischi e le imprecazioni.... È uno scandalo dei più schifosi.... Non ci regge l'animo di narrare filo per filo le prodezze di un povero illuso, e le immense urlate d'una società indignata.... La musica del signor Boito, a dirla in brevi parole, è il prodotto di una mente inferma, è un barbaro accozzamento di suoni senza alcun significato, è la stessa negazione dell'arte e del criterio.... Ma perchè non si è evitato un tanto disdoro al nostro massimo teatro? Quale oscena mistificazione!» E concludeva: «La Commissione teatrale è più atta ad apprezzar gambe di ballerine, che intenta al progresso e al decoro dell'arte!»

Fra coloro che presero leale atteggiamento di difesa nomino Leone Fortis, Torelli-Viollier, Filippo Filippi il quale scrisse: «Basta il prologo per asserire che il Boito è un grande poeta musicista, il prologo così pel concetto paradisiaco come per l'immensità della struttura, la bellezza della melodia dominante, l'inge-

gnosità degli intrecci, la nobile perspicuità, la magniloquenza, e quell'effetto crescente di sonorità e di espressione celestiale, che ha fatto balzare in piedi tutto il pubblico della Scala. » Poi, esaminata l'opera, concluse: « Il Boito ha data con quest'opera tale prova d'ingegno, di sapere, di lampi di genio, di forza di carattere e di volontà che deve proseguire.... Incoraggiamo questo giovane singolare.... altrimenti lo ridurremo a gridare come Mirabeau: *Mon Dieu, donnez-moi la médiocrité!* »

Il *Mefistofele* fu ripetuto, ma senza che le sue sorti si rialzassero. E il Boito rimase dignitosamente nel suo scanno, sotto alla tempesta degl'insulti, non così sdegnoso e imperterrita, come alcuni hanno scritto credendo di fargli un elogio; ma pieno di dolore e di confusione al punto (narrava egli stesso) da accennare ai violini un'entrata dei contrabbassi, la quale, nell'attimo, lo terrificò. Non era Arrigo Boito una di quelle anime inferiori che scherzano sui propri insuccessi. Egli dolorò come dolorò Vincenzo Bellini per l'insuccesso della *Norma* e Giuseppe Verdi per l'insuccesso della *Traviata*.

Sfollato il clamore, gli amici animarono il giovine maestro a riprendere in esame la propria opera, portandovi modificazioni e misura rivelatesi nell'esecuzione necessarie. Ed egli si mise al lavoro: levò certe prolissità, anzi senz'altro alcuni quadri, ritoccò l'strumentale, aggiunse nuovi brani, la cui soavità doveva toccare il pubblico, come il dolcissimo andante *Spunta l'aurora pallida* e il duettino *Lontano, lontano lontano*, tolto all'*Ero e Leandro*, così sereno nel suo gocciar di note d'arpa.

Col giungere del '75 l'opera boitiana «rinnovellata di novella fronda» era compiuta. E allora gli amici si rivolsero a Bologna celebrata pei grandi spettacoli del Teatro Comunale. La proposta non passò senza contrasti. Alcuni della commissione teatrale si dichiararono contrari all'accettazione, e il Panzacchi, fra l'altro, temette che il ricorso in appello del Boito potesse significare offesa al pubblico della Scala! Ma alla fine i patrocinatori trionfarono, e l'opera fu data. Fu data su tutto per merito del conte Agostino Salina cui il Boito scriveva: «Io ho fatto di tutto per guastare i miei affari, e Lei, amico carissimo, me li ha tutti raggiustati!»

Nell'esecuzione si mise da tutti il massimo fervore. Alle correzioni fatte già dal maestro alla sua opera, altre ne aggiunse, anche di scena, durante le prove, sino all'ultimo momento.

Siamo alla vigilia della gran giornata. Il Boito uscendo dal Comunale incontra alcuni individui, a lui notoriamente ostili, giunti da Milano. Il Panzacchi invece, decisa la cosa, invoca attenzione per l'opera d'arte.

La sera del 4 ottobre la sala del Bibiena rigurgita di pubblico. Presso ai nemici milanesi sono comparsi anche gli amici e tutta una folla di critici, di maestri di musica, di buongustai e di cattivi gustai, venuti d'ogni parte. L'animazione, l'ansia, l'attesa pel *Mefistofele* sono quali erano state a Milano, ma meno inquinate da preconcetti e da animosità.

Si è sempre ripetuto che il primo successo di Bologna fu senz'altro delirante quant'era stato l'insuccesso di Milano.

Non è vero. La prima sera non tutte le parti strapparono applausi. Il preludio piacque meno che a Milano, a causa dell'imperfetta esecuzione. La canzone di *Mefistofele*, il *Sabba* romantico, il terzetto

finale del terz'atto passarono in silenzio. Parve allora ai nemici giunto il momento per ingaggiar la battaglia così bene riussita a Milano, e s'udì qualche fischio. Il pubblico, che aveva ammirato l'aria *Dai campi, dai prati*, il duetto tra Faust e Mefistofele e il quartettino « del solletico », non tollerò soperchierie e insorse. Il Sabba classico sollevò grandi applausi, e così l'epilogo. L'opera era salva.

La sua fortuna crebbe poi nelle sere seguenti per la migliore comprensione d'ogni bellezza da parte del pubblico e la migliore esecuzione da parte degli artisti; e così il giudizio bolognese parve, a tutta Italia, intelligente, serio e sicuro.

Un periodico ambrosiano volle nullameno lanciare l'ultima freccia e stampò: « Arrigo Boito è sempre quel noioso e barbaro scrittore che il pubblico milanese ha avuta tanta ragione di fischiare sette anni or sono. »

Ma oramai il ghiaccio era rotto e la nave procedeva dritta e veloce. Martino Roeder scriveva: « Si ha da fare con una creazione grandiosa, con la rivelazione di una vasta prospettiva creata da un nuovo apostolo audace della divina arte dei

suoni, che pur vede il mondo a modo suo e musicalmente pensa come pochi hanno prima di lui pensato. » Poco dopo, lo stesso Verdi, lamentando la povertà del cartellone della Scala, diceva: « Vi sarebbe l'opera che sveglierebbe un grand'interesse nel pubblico, e non capisco perchè autore ed editore si ostinino a rifiutarla. Parlo del *Mefistofele*. »

Da Bologna il *Mefistofele* partì pel suo giro del mondo.

Sino all'anno passato se ne sono fatte 429 esecuzioni, ossia circa 5000 rappresentazioni. In Italia, in maggior numero, a Torino, a Genova, a Roma, a Bologna, a Milano, a Napoli. A Trieste fu eseguito un centinaio di volte; gl'Italiani di là, anelanti ancora alla patria, la salutavan nella voce di un suo figlio. Così sollevò entusiasmo a Fiume, a Pola, a Trento, a Rovereto, a Zara.

All'estero l'applaudì Lisbona in 17 stagioni, Madrid in 16, Londra in 12, Barcellona e Montecarlo in 11, Buenos Aires in 8. Anche Bruxelles volle riudirlo per 4 stagioni, e Pietroburgo e Messico per 5.

In Germania e in Austria poco andò, quantunque il soggetto fosse tedesco. In

Germania, durante 40 anni se ne fecero 7 esecuzioni: 2 a Berlino, 2 a Colonia, 2 ad Amburgo e 1 a Weimar. In Austria, 6 esecuzioni: 3 a Praga e 3 a Vienna.

Delle altre grandi capitali, Parigi lo eseguì una sola volta, sette anni or sono; Atene, mai!

L'opera è nella pienezza della sua fortuna. Nel 1912 fu rappresentata in ben 20 teatri, e nel '16, quantunque infierisse la guerra, in 9. E così procede diletta ai pubblici e invecchiata meno di qualsiasi altra opera italiana della stessa età.

Guai nullameno se fosse rimasta inedita fra le mani del Boito. Egli, con la sua incontentabilità, l'avrebbe distrutta! Questo basti ch'egli sconsigliò Camillo Bellaigue di andare a udire «quella vecchia chitarra» e di scriverne. Un giorno, che pure il discorso cadde sul prologo — dal Saint-Saëns proclamato «per originalità, audacia e ispirazione un miracolo della musica moderna» — il Boito si disse lieto che gli fosse piaciuto, senza, però, comprendere come non avesse trovata secca, cruda, smorfiosa, banale almeno la salmodia delle donne. «Io vorrei raddrizzarla, soggiunse, ma la sua età

non consente più una operazione ortopedica.»

Così a un amico che si rallegrava del continuo successo del *Mefistofele*, disse sorridendo: « Che vuoi? Vivo sempre alle spalle di quel povero vecchio! »

Il *Mefistofele* è il poema goethiano riasunto nel suo complesso, non in un solo episodio come il *Faust* di Gounod, e riasunto con un senso di misura e di chiarezza che talora mancano allo stesso originale. Ed è opera di una vivacità di movimenti, di una varietà di espressioni, di una forza di sentimento mirabili. Anch'io ammiro su tutto il prologo così ricco per il contrasto dei colori e delle espressioni, per il caldo anelare delle aspirazioni celesti e per lo schianto della ribellione diabolica, per l'abbandono dolcissimo e l'alterna invocazione delle falangi, pel fremito argentino dei serafini e l'insorgere di tutte le anime nella ripresa ultima, incalzante, ascendente, trionfale della preghiera; ma non ammiro soltanto il prologo; ammiro tutto lo spirito significativo delle melodie, le quali seguono il pensiero e la parola con una consonanza, semplice se si vuole, ma eletta e commovente: il lento ondeg-

giare dei suoni al ricordo che Margherita ha del mare tenebroso e del bimbo anne-gato, poi il subitaneo sussulto dell'anima delirante, indi il ribrezzo per l'aria rigida del carcere, infine l'inatteso librarsi dei trilli all'immagine del passero del bosco : quattro immagini, quattro espressioni musi-cali, quattro rapide emozioni di quel po-vero cervello di pazza : — il canto ultimo di Faust, dapprima pieno di dolce mestizia al pensiero dell'incubente morte, poi animato dal sogno di giustizia, poi esal-tato dalla visione celeste, mentre Mefi-stofele urla la suprema protesta e le fa-langi divine riprendono

l'inno ideale che si canta in ciel.

Tali le melodie del Boito, non svolte normalmente su temi continuativi, ma spezzate come sono spezzate le idee e spez-zati sono i versi.

Ora simile musica, estremamente sem-plice, solo perchè non più rigidamente stretta alle formule del melodramma ros-siniano, e solo perchè alcuni tentativi armonici, alcuni colori orchestrali usci-vano dalla convenzione degli accompa-gnamenti di puro sostegno alle melodie,

parve « scientificamente astrusa » e « senza melodia »; e poichè era opinione che tale fosse la musica di Wagner, così il Boito fu accusato di wagnerismo!

Infallantemente il Boito dai musicisti tedeschi aveva tratto effetti sinfonici e melodici, ma non da Wagner. È noto ch'egli dilesse Beethoven e Chopin (il suo grande amore per Bach venne dopo) e che si valse d'alcune loro ispirazioni; è noto che ammirò Schubert e Schumann; ma non era il caso di parlare di wagnerismo. Si è scritto sino che il Boito trasse una forma metrica della sua festa popolare dai *Maestri Cantori*, ma sfuggì che quest'opera apparve sulle scene quattro mesi dopo il *Mefistofele*. Del resto, lo stesso Wagner in Bologna, nel dicembre del '76, avendo sentito noverare il Boito tra' suoi seguaci volle vedere qualche suo brano musicale e, lettolo, disse con certo sorriso ambiguo, che quella musica nulla aveva di comune con la sua. E il giudizio se anche ironico fu buono pel Boito, almeno per questo, che dal dialogo egli uscì.... italiano.

Quando Boito scrisse il *Mefistofele* e quando lo rappresentò, nessuna opera di

Wagner era stata ancora eseguita in Italia. I caratteri della riforma wagneriana erano quindi noti a pochissimi per via di studio, e le discussioni, fra di noi, confinate in un campo assolutamente circoscritto. Non avevano, comunque, assunto il calore che presero dopo il '71.

In sostanza, come gli accenni a spunti beethoveniani non avevano diminuita l'italianità delle opere di Rossini e di Bellini, così non la tolsero (anche se congiunti, con altri chopiniani) all'opera del Boito, il quale nel '63, nel brindisi dopo la rappresentazione de *I Profughi fiamminghi* di Faccio, aveva detto:

Arte italiana! tu che al tempo bello
stavi maestra a un nordico paese
colle sante armonie di Pergolese
e di Marcello,
forse non fu la tua nota postrema
etico soffio o inavvertito esempio,
forse dai cori del tuo queto tempio
sorge il poema.

A buon conto è da ritenere che la rapidità con la quale il maestro imaginò e scrisse e musicò il *Mefistofele* provenisse in parte dal non essere egli preoccupato affatto della riforma wagneriana e che

all'incontro la lentezza, l'incertezza, forse talora anche lo stento, coi quali più tardi condusse avanti il *Nerone* per ben quarant'anni, derivassero qualche volta dallo sgomento che quella riforma gli aveva messo in corpo. Quando il Ricordi andò a trovarlo a Sirmione, e, alludendo al *Nerone*, gli chiese se aveva lavorato, egli rispose: « Sì: ho lavorato molto, ma a studiar musica! »

Il Boito, scrivendo al Bellaigue, si lasciò andare a questo giudizio sul maestro di Lipsia: « Ibrido e mostruoso, metà uomo e metà bruto, fauno, sátiro, centauro o tritone, o, meglio, metà Dio e metà asino, Dióniso pel divino delirio dell'ispirazione, Bottom per l'ostinazione stupida, noi non l'ameremo mai tutto quanto. Ma, se obliamo il suo « treno posteriore » pesante, tardo, ridicolo e ricalcitrante e non riguardiamo che il busto, è in ginocchio che dobbiamo contemplarlo.... Egli ha posseduto tutto intero il mondo armonico e metabolico di cui non erasi conquistato, prima di lui, che un solo emisfero! »

L'ammirazione pel Wagner era dunque nel Boito un'ammirazione violen-

tata. Egli sentiva di non amarlo ma sentiva la forza del genio poderoso; gli si ribellava, ma s'inchinava. E non è detto che il singolare giudizio non fosse suggerito dall'ira di vederselo spesso sorgere davanti ad aumentare il suo spirito d'autocritica, mentre istrumentava il *Nerone*.

E non gli si partia dinanzi al volto,
anzi impedisca tanto il suo cammino
che fu per ritornar più volte volto.

Nulla, comunque, possiam dire della musica. A ben pochi egli ne lesse qualche brano, e di quei pochi non fu nè suo fratello Camillo, nè Giuseppe Verdi. Ora alcuni soltanto la conoscono tutta; ma tutti, speriamo, la conosceranno presto.

Tutti, invece, conoscono il libretto, il quale, alla pubblicazione avvenuta nel '901, sollevò la critica di chi dimenticò che era un poema scritto per musica.

Il Boito fece quindi male a lasciarselo strappare e stampare intempestivamente dall'amico editore. E non si comprende come s'inducesse a ciò egli che, per quel lavoro, erasi riserbata la più assoluta e segreta libertà, egli che soffriva palesemente delle domande insistenti che gli eran ri-

volte sull'argomento, nonchè dei frizzi dei giornali; i quali giunsero a dire il Boito più celebre pel *Nerone* che non aveva mai scritto, che pel *Mefistofele* che si rappresentava per tutto il mondo! E invero gli amici, che gli volevano bene, non gliene parlavano mai. Verdi, consigliandogli scherzosamente di fare un *credo* cristiano in ammenda del *credo* di Jago, scrisse: « Beninteso dopo aver finito quel tale.... che nomar non oso! ». Solo una volta parve sorriderne egli stesso. Una signora, mostrandogli un suo gatto, che per esser nero era chiamato *Nerone*, lamentò: « Resta fuori la notte e torna malconcio dalle risse coi rivali, così che finirà male ». E il Boito pronto: « O non finirà mai! »

E finito non è, chè manca la musica dell'ultimo atto, in passato certamente fatta e poi distrutta, se ebbe a dire nel 1888 a qualche amico e al Verdi che in esso non aveva raggiunto con le parole l'evidenza dei contrasti che si sentiva d'aver raggiunto con la musica.

S'è visto come il *Nerone* nascesse nel '62. Nel '76 dopo il successo del *Mefistofele* scriveva: « Io vivo tuffato nel sangue

e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone. Questo (che non ha niente a che fare con quello del Cossa) potrà forse presentarsi fra un anno. » Passano invece due anni e riscrive: « Il *Nerone* va cuocendo a poco a poco più nel mio cervello che sulla carta, ma mi pare che vada cuocendo bene.... Se non dovessi andare a Torino e a Roma per tutelare le sorti del *Mefistofele* e perdere così un paio di mesi preziosi, potrei forse aver compiuto il *Nerone* per l'autunno venturo. » Poi di queste vane promesse a sè stesso e agli altri, cominciò come a vergognarsi, ed evitò di parlare della sua opera.

Insieme al problema sinfonico, nel suo elettissimo cervello altri ne erano sorti. Io non so quale lavoro poetico scritto per melodramma abbia, in contrasto con la ferocia e l'iniquità, incanto di più soavi pensieri e di più soavi parole.

Siamo al vespro del mondo, all'ora incerta;
non cessate d'orare;
forse doman sarò come un'offerta
sparso sovra l'altare.
La giornata è compita
pel fratel vostro e il suo carco depone,

voi camminate in novità di vita
ed in pienezza di benedizione.

Quando torna la sera
col mesto incanto delle rimembranze
unite anche il mio nome alla preghiera,
unite anche il mio nome alle speranze.

Così Fanuèl, che più avanti confonde
anche più profondi accenti con Rubria la
vestale cristiana che, prossima a morire
nei sotterranei del Circo, gli mormora:

Oh, com'è buona e calda la carezza
della tua man.... più accanto a me.... più accanto.
Così.... così.

Tu m'insegnasti questa gran dolcezza
di sorridere nel pianto.

M'odi.... la morte
a ogni attimo mi strugge....
Non pianger, Fanuèl, stringimi forte,
finchè mi stringi l'anima non fugge.

Come udite, l'elemento musicale è già
grandissimo in questi versi e si sente che
lo scopo cui l'anima del maestro tendeva
era quello di condurre la parola sino al
limite della musica e di congiungerla ad
essa come insensibilmente, con un pro-
cedimento di unità spirituale, quasi pel
bisogno di fondere le loro due anime.
Tale acuta aspirazione artistica, perchè

qualche volta raggiunta, svegliò e tenne vivo e imperioso nel Boito il desiderio di sempre raggiungerla, e così accrebbe la tormentosa lotta del suo lavoro, il penoso dramma del suo ingegno, dramma se non tragedia come Michelangelo chiamò il suo lavoro per la tomba di Giulio II. Il pubblico, che chiama dramma solo il fatto cruento o passionale, ignora che gli artisti di altissima coscienza sostengono per l'opera propria lotte che uccidono come le ferite più mortali, pene che distruggono come i malanni più inesorabili, che fanno *macro* come disse il Poeta.

Il *Nerone* di Boito è poeticamente un lavoro originale, non derivato da alcuno dei molti precedenti o contemporanei racconti o drammi o melodrammi o poemi sul feroce imperatore. Non è il poema storico, ma una ricostruzione dell'ambiente e dell'anima neroniana, in cui la leggenda si unisce alla storia. Egli ha dato grande importanza all'episodio della persecuzione dei Cristiani, che nella Roma di Nerone ne ebbe una molto relativa, poichè nessuno allora avrebbe mai pensato « che quella setta esigua ed oscura aveva, nelle sue mani, l'avvenire del mondo. » Ma è

appunto lo stupore di quanto poi avvenne che si riverbera indietro e illumina e ingrandisce le origini del cristianesimo e il primo martirio. L'incertezza sulle ragioni per cui Nerone, fra le folle che turbinavano in Roma, preferì esercitare la sua perversità sui pochi cristiani, lasciò libero il Boito di approfittare della leggenda di Simon Mago « per farne il nucleo centrale dell'azione, e l'origine della catastrofe. »

Storicamente il pericolo simoniaco, che destò tutto un mondo di eresie e di sette gnostiche minaccianti di far deviare il cristianesimo in una superstizione politeista, s'ebbe più tardi di Nerone, anzi nel secolo II. Ma il Boito, seguendo la leggenda, fu per così dire ne' suoi diritti di poeta, come lo fu anche quando, con fine senso morale ed estetico, sostituì Fanuèl a san Pietro, col quale la leggenda dice ingaggiata la lotta di Simon Mago. Maggiore ardimento è stato quello del Boito di porre la persecuzione dei Cristiani prima del celebre incendio, mentre venne subito dopo; ma a noi tali errori cronologici, in un'opera d'arte, premono assai poco, e a coloro che ridono perchè Shakespeare fa

suonare l'orologio in Roma antica e mette il porto di mare a Verona permetteremmo ogni consimile errore quando ci dessero cosa che valesse *Giulio Cesare* o *Giulietta e Romeo*.

Ciò che più importa è che i personaggi sono ben definiti e vivi, e lo è su tutto Nerone agitato dalla terrificante ombra della madre uccisa, ombra che lo segue inesorabilmente e ne determina ogni azione dalla prima scena nella Via Appia all'ultima, quando, recitando le *Eumenidi*, vede la madre d'Oreste tramutarsi man mano nella propria,

fiera murena al suo scettro annodata!

Presto il pubblico udirà l'opera, per mezzo secolo attesa; non l'udirà il maestro che la ideò e compose! Soffriranno nell'attesa, gli amici che l'amarono, e nell'esultanza del successo, con gli occhi umidi di pianto, appenderanno le corone d'alloro sulle pareti della casa dov'ei visse e lavorò!



La sua casa, di via Umberto, egli l'amava come un luogo di felicità; l'amava perchè — più che non paresse, operoso — amava il lavoro. La proverbiale difficoltà di penetrare in essa, difficoltà ignota agli amici, non derivava da impazienza contro i mille seccatori che tentavano di arrivare a lui (egli dichiarava esser la pazienza una cosa comoda), ma da necessità di difendere il proprio lavoro, il proprio studio.

Dapprima l'abitò nell'ultimo piano, così in alto da levare il fiato agli amici che salivano sino a lui. Dall'*anticamera del Paradiso*, com'ei diceva, si godeva il divino spettacolo della neve, e lassù, presso ai tetti, tentò la ricostruzione dell'arpa eolia che fremeva al vento.

Unitosi col fratello, scese ad abitare il pian terreno. Arrigo aveva la sua stanza di studio ad un lato dell'appartamento, in piena libertà: una biblioteca bene scelta e ben rilegata, in scansie a tiro di mano; poi, dietro al largo tavolo, il pianoforte; in alto,

su questo, un grande ritratto di Verdi e ovunque cartelle con fotografie e stampe e alle pareti, anche delle prossime stanze, grandi fotografie dei dipinti di Velasquez, la sua passione. Singolare era poi che, data l'autorità in arte e il gusto dei due fratelli, non si vedesse nella loro casa una sola opera d'arte di vero e grande valore.

I due vissero insieme lunghissimi anni.

Camillo, di sei anni più vecchio d'Arrigo, se non grandissimo architetto, fu anch'egli uno spirito superiore: letterato nel largo senso della parola (scrisse pure bellissime novelle), critico d'arte mirabile per chiarezza e vivacità, parlatore e oratore magnifico, maestro veramente animatore, carattere pieno di franca e talora irruenta lealtà (che qualche volta lo spingeva ad investimenti che poi deplorava) dialettico, infine, veramente formidabile e continuo suscitatore di sillogismi e di quesiti. Un giorno, in una discussione intorno a un ristauro, egli dichiarò di sentirsi propclive a certo ripristino; ma poi egli stesso si mise a esporre tutti gli argomenti che potevano star contro a quell'idea, e, con sentimento tutto letterario, diede forma di dialogo al suo discorso, dicendo: Tizio

pensa questo, Cajo risponde così; Tizio replica, Cajo ribatte; e così andò avanti un pezzo, animandosi e animando il dialogo de' suoi contendenti sino quasi al litigio. Poi a un tratto s'arrestò e, abbandonandosi a una grande risata, esclamò: Oh Dio! Non so più di che opinione fossi!

Data tale alacrità intellettuale, e l'affetto reciproco dei due fratelli, pensate alla felicità della loro unione, unione del resto libera, senza vincoli di sorta. Gli amici dell'uno erano amici dell'altro, ma, nelle consuetudini della vita esteriore, i luoghi che frequentava Arrigo, non erano quelli che frequentava Camillo. Riunendosi quindi nella loro casa, portavano le notizie e le sensazioni di tutta la Milano attiva e colta.



L'altro grande affetto del Boito, fu quello per Giuseppe Verdi, e convien dire che la stima reciproca di quei due nobilissimi caratteri doveva esser ben forte se superò crisi e vinse, più volte, la ferrezza dell'austero genio di Busseto.

Arrigo Boito aveva da ragazzo irrisoriamente ridotto in tempo di polka *La donna è mobile*; ma poi nel '62 fece le parole dell'*Inno delle nazioni* musicato dal Verdi per Londra. Nel '63 brindando, come si disse, al Faccio, esclamò:

Alla salute dell'arte italiana!
Perchè la scappi fuori un momentino
dalla cerchia del vecchio e del cretino
giovine e sana;
perchè dal vulgo, sua catena e sbarro,
presto si franchi e alla divina mèta
salga, su quel del biblico profeta
ignito carro....

Forse già nacque chi sovra l'altare
rizzerà l'arte, verecondo e puro,
su quell'altar bruttato come un muro
di lupanare ...

Giuseppe Verdi era allora il maestro più in voga, e le ultime due opere, che aveva fatte, erano *Il ballo in maschera* e *La forza del destino*, opere con belli e alti tratti espressivi, ma anche con ispiacevoli volgarità. Il Verdi prese l'oltraggio per sè e scrisse a Tito Ricordi: «Se anch'io fra gli altri ho sporcato l'altare, come dice Boito, egli lo netti, ed io sarò il primo a venire ad accendergli un moccolo.» Poi nel '69 lo escluse dal novero

dei maestri scelti a musicare i vari pezzi della messa che intendevasi fare in onore e suffragio dell'anima di Rossini morto da poco.

Passati dieci anni, sopravvenuto il grande successo del *Mefistofele*, lo stesso Ricordi volle accostare Boito a Verdi. « Fin da quando, scrisse a quest'ultimo, andò in scena *Aida* alla Scala, si parlò molto e sempre fra me, Faccio e Boito di Lei, nel senso che Boito sarebbe stato felice di scrivere un libretto per Verdi.... Boito fece rappresentare *Mefistofele*, e si accinse quindi al *Nerone*: mi scrisse allora che non avrebbe più fatto libretti per alcuno.... ma che se avesse potuto scrivere un libretto per Verdi, avrebbe tralasciato qualunque lavoro, pur di avere tanto onore e tanta fortuna. »

Poi torna sull'argomento dicendo che nelle visite giornaliere che Boito e Faccio facevano al suo studio, non ci si stanchava mai di guardare a un ritratto di Verdi, esclamando: — ma quello lì, proprio non scriverà più? — E continuava: « Qui chiacchere sopra chiacchere, le quali servivano sempre più ad eccitarmi e a tener viva la mia speranza. Ciò le spieghi la

vera, cordiale, schietta amicizia che ci lega, io, Boito e Faccio, e quanto mi dolesse che un uomo come Lei, Maestro, non potesse conoscere sotto il vero suo aspetto il Boito stesso. So, se la memoria non mi falla, che Boito ebbe qualche torto verso di lei; ma carattere nervoso, bizzarro, scommetto che non seppe di commetterlo, o non trovò mai modo di rimediарvi. Sta il fatto, quanto a me, che nei frequenti nostri ritrovi, Boito parlò sempre di Verdi con venerazione ed entusiasmo.... e posso dirle che, per esperienza di molte cose private, Boito mi risultò natura franca, leale, perfetto gentiluomo infine. »

L'idea dell'*Otello* non fu del Verdi, ma del Faccio o di Giulio Ricordi. Anzi dapprima il Verdi, fisso nell'idea di *Re Lear* venutagli sin dal '48, ma rimasta inattuata, se ne mostrò poco voglioso. Nell'agosto del '79 scriveva al Ricordi: « Una visita [del Boito] m'impegnerebbe troppo. Voi sapete come nacque questo progetto di *cioccolatta* [chiamava così, scherzando, il moro *Otello*]. Pranzavate meco con Faccio. Si parlò d'*Otello*, si parlò di Boito. Il giorno dopo Faccio mi portò Boito: tre giorni dopo Boito mi portò lo schizzo

d'Otello. Lo lessi e lo trovai buono. Dissi, fatene la poesia, sarà sempre buona per voi, per me, per un altro, ecc., ecc. Ora venendo [voi] con Boito, bisogna che io legga il libretto. O io lo trovo completamente buono, voi me lo lasciate ed io mi trovo in certo modo impegnato. O io, anche trovandolo buono, suggerisco qualche modifica che Boito accetta, ed io mi trovo impegnato anche di più. O non [mi] piace, e sarebbe troppo duro che io gli dicesse in muso quest'opinione. »

Così Boito scrisse il libretto dell'*Otello*. « Sto applicando a questo lavoro, diceva, tutta una costruzione particolare e ciò interesserà, credo, vivamente il nostro maestro.... Ma questa idea mi è venuta tardi, ed ora conviene che rifaccia tutta la parte lirica del 2.^o e 3.^o atto. »

I congiurati, così si chiamavano da loro stessi, portarono al Verdi il libretto che fu accettato.

Ed eccoci al secondo incidente fra Boito e Verdi. Nell'84, trovandosi il Boito a Napoli dove si rappresentava per la prima volta il *Mefistofele*, accettò un pranzo dagli ammiratori. Ora *Il Piccolo* riferì ch'egli a proposito del *Jago* (tale era il primo

titolo dato al libretto dell'*Otello*) aveva detto « che l'argomento l'aveva trattato a contragienio; ma che, terminato, si era rammaricato di non poterlo musicare lui.... ». Verdi, letta la frase riprodotta dal *Pungolo*, scrisse al Faccio: « Queste parole dette in un banchetto, si può ammettere non abbiano gran valore; ma disgraziatamente si prestano a commenti. Si potrebbe, per es., dire che io gli ho forzata la mano per trattare questo soggetto. Fin qui poco male; e voi sapete del resto come sono andate le cose. Il peggio si è che Boito, rammaricandosi di non poterlo musicare lui stesso, fa naturalmente supporre com'egli non isperasse vederlo da me musicato com'egli vorrebbe. Ammetto perfettamente questo, lo ammetto completamente, ed è perciò che io mi rivolgo a voi, al più antico, al più saldo amico di Boito, affinchè quando ritornerà a Milano gli dicate a voce, non per iscritto, che io, senz'ombra di risentimento, senza rancore di sorta, gli rendo intatto il suo manoscritto. Però, essendo quel libretto di mia proprietà, glielo offro in dono qualora egli intenda musicarlo. S'egli lo accetta, io ne sarò lieto nella

speranza di avere con questo contribuito e giovato all'arte che noi tutti amiamo. Scusate il disturbo; ma è cosa da trattarsi intimamente; non v'era persona a questo meglio adatta di voi. »

Il Boito ebbe facile giuoco a dimostrare a Verdi che il giornalista napoletano aveva traviato il senso delle sue parole. Perciò il Verdi rispose: « Dal momento che voi non accettate, la lettera che scrissi a Faccio non ha più significato nè scopo. Io leggo di sfuggita e non credo mai tutto ai giornali. Se qualche cosa mi colpisce, mi fermo, rifletto, e cerco di andar in fondo per veder chiaro. La domanda fattavi a bruciapelo ed in quel modo nel banchetto a Napoli era per lo meno.... curiosa, e nascondeva certamente intenzioni che la parola non esprimeva. Voi non potevate forse rispondere che come avete fatto, ne convengo; ma è altresì vero che il tutt'insieme di quel colloquio poteva dar luogo a quei commenti, cui alludevo nella mia lettera a Faccio. Ma inutile è oramai parlare più a lungo di questo, dal momento che voi non volete assolutamente accettare l'offerta che vi ho fatto, e, credetelo, senz'ombra d'ironia. Voi dite:

«Terminerò *Nerone*, o non lo terminerò.» Ripeto anch'io le vostre parole per ciò che riguarda *Otello*. Se ne è parlato troppo! Troppo il tempo trascorso! Troppo i miei anni di età! E troppo i miei anni di servizio!! Che il pubblico non abbia a dirmi troppo evidentemente: *Basta!* La conclusione si è, che tutto questo ha sparso qualche cosa di freddo su quest'*Otello*, ed ha irrigidita la mano che aveva cominciato a tracciare alcune battute. Cosa sarà in seguito? Non lo so! — Intanto lietissimo di questa nostra spiegazione, che era però meglio fosse avvenuta appena tornaste da Napoli, vi stringo affettuosamente la mano e vi saluto a nome di Peppina.»

Scrisse inoltre al Faccio: «Vi scrivo.... per ringraziarvi e per scusarmi della penosa commissione che vi diedi. Boito m'ha scritto a lungo, e m'ha spiegato come andarono le cose. Certo che se i giornali non avessero parlato, era meglio: ma cosa fatta, capo ha. Dunque, secondo voi, debbo proprio finire quest'*Otello*? Ma perchè? Per chi? Per me è indifferente: pel pubblico ancor meno (*sic.*).»

Della musica dell'*Otello* non è qui ragione di parlare. Quanto al libretto cer-

tamente ben costrutto e ricco di slancio e di tinte, io mi permetto una osservazione. Uno dei tratti più maravigliosi della tragedia shakespeariana è pressochè scomparso nella contrazione lirica. L'Otello di Shakespeare, non dapprima geloso di Desdemona, al sorgere delle accuse crede più a lei che a Jago; poi, sempre più avvelenato dalle parole del demone calunniatore, lotta disperatamente contro la propria gelosia, perchè ama Desdemona, e le vuol credere. Il conflitto dei vari sentimenti è lento, è lungo come l'azione della calunnia paziente, roditrice, feroce, sino a che la gelosia afferra il suo cuore, offusca la sua mente, infiamma il suo sangue e tutto si risolve nello schianto delle forze psichiche, nella furia delle forze fisiche d'Otello. Ora nel libretto di Boito tale spaventoso procedimento è troppo rattrattato. Otello, dall'amore fidente passa troppo presto alla gelosia implacabile.

All'incontro il libretto del *Falstaff* non solo è un capolavoro di spirito, di vivacità, di scioltezza spezzata e incalzante, ma è tale d'aver fortemente influito sulla musica di Giuseppe Verdi, che, con un altro libretto e un altro librettista vicino,

non avrebbe fatto il capolavoro che ha fatto. Il libretto aveva in sè come il tipo musicale dell'opera originalissima. Verdi stesso diceva ch'esso non somigliava a nessun altro. Così il disegno poetico del Boito rimase il disegno musicale dell'opera, e la poesia si compenetrò nella musica e questa in quella in modo che quell'opera pare uscita da un solo cervello. Un'altra causa di tale fusione sta nel fatto che il Verdi, che tanto tormentava i librettisti per mutazioni, aggiunte, accorciamenti (sono celebri le sue lettere al Ghislanzoni pel libretto dell'*Aida*), musicò il *Falstaff* così come Boito glielo diede.

Boito del resto diceva esserci già in Shakespeare la linea della musica, e soggiungeva nulla al mondo per lui più caro che inspirarsi in Shakespeare per inspirar Verdi e nulla di maggior orgoglio che aver per due volte, col martello tolto a Shakespeare, fatto risuonare il colosso di bronzo di Busseto, quando l'età pareva volerlo ammutolire.

« Voi nel tracciare *Falstaff*, così scriveva Verdi al Boito nel luglio dell'89, avete mai pensato alla cifra enorme de'

miei anni? So bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto. E sia pur così: ciò malgrado converrete meco, che potrei esser tacciato di grande temerità nell'assumermi tanto incarico. E se non reggessi alla fatica? E se non arrivassi a finire la musica? Allora voi avreste sciupato tempo e fatica inutilmente! Per tutto l'oro del mondo, io non lo vorrei. Quest'idea mi riesce insopportabile, tanto più insopportabile se voi, scrivendo *Falstaff*, dovreste, non dico abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da *Nerone*, o ritardare l'epoca della produzione. Io sarei accusato di questo ritardo, ed i fulmini della malignità pubblica cadrebbero sulle mie spalle! » Poi da Genova il 3 dicembre 1890: « Sono quarant'anni che desidero scrivere un'opera comica, e sono cinquant'anni che conosco *Le allegre comari di Windsor*; pure.... i soliti *ma*, che sono dappertutto, si opponevano sempre a far pago questo mio desiderio. Ora Boito ha sciolto tutti i *ma*, e mi ha fatto una commedia lirica che non somiglia a nessun'altra. Io mi diverto a farne la musica; senza progetti di sorta, e non

so nemmeno se finirò.... Ripeto: mi diverto. Falstaff è un tristo che commette ogni sorta di cattive azioni.... ma sotto una forma divertente. È un *tipo!* Sono sì rari i tipi! L'opera è completamente comica!»

L'amicizia fra i due insigni artisti crebbe sempre, ma fu più bella da parte del Boito perchè raggiunse l'abnegazione. « Nulla mi tocca più profondamente — diceva — che sentirmi nominato quando si parla di Verdi. » Egli infatti sospese il suo *Nerone* per scrivere il libretto dell'*Otello* e lo sospese ancora per iscrivere il libretto del *Falstaff*. Però si badi: non si presti fede a chi ha dato a tale commovente abnegazione carattere di sommissione. Dire ch'egli finì per trovar tutto buono in Verdi e tutto bello nelle sue opere è dir cosa falsa. Il suo ingegno e la sua fibra non conoscevano umiltà e molto meno umiliazione. Era devozione (egli stesso scrisse) non solo pel musicista ma anche per l'uomo giusto, nobile fra tutti, « veramente grande ». « Fra i grandissimi musicisti che conobbi — scriveva al Ricordi — (fra questi c'è Rossini, Meyerbeer, Wagner) il Verdi è quello

che eccita più vivamente il mio interesse. »

E Verdi agonizzante egli assistette come un figlio e come un figlio amarissimamente pianse quando lo vide morto. « Il maestro è morto.... (scrisse gemendo). Egli ha portato con sè una enorme dose di luce e di calore vitale. Noi eravamo tutti soleggiati da questa olimpica vecchiaia. Egli è morto con magnificenza, come un lottatore formidabile e muto. Il silenzio della morte era caduto su di lui una settimana prima che spirasse. Con la testa inclinata e i sopraccigli severi, sogguardava e pareva misurare con l'occhio un avversario sconosciuto e formidabile e calcolar mentalmente le forze che occorreva opporgli. Così egli gli ha opposto una resistenza eroica. Il respiro del suo petto largo l'ha sostenuto per quattro giorni e tre notti. La quarta notte questo soffio riempiva ancora la camera. Ma quale fatica, povero maestro ! Come è stato resistente e bello sino all'ultimo momento. Io ho perduto nella mia vita persone idolatrata. Il dolore è sopravvissuto alla rassegnazione. Ma io non ho mai provato un simile sentimento d'odio contro la morte e

di disprezzo per questa potenza misteriosa, cieca, stupida, trionfante, infame. Ci voleva la fine di questo nonagenario per destare in me questa impressione! »



E non era solo l'artista, che io ammiravo nel Boito, ma anche e su tutto l'uomo nel suo complesso intellettuale e morale, attento ad ogni cosa che significasse decoro della persona e dei modi, avido di ogni sensazione che, al suo magnifico ingegno, potesse recare felicità.

In giovinezza egli era stato della compagnia dei cosiddetti « novatori », i quali non solo avevano un concetto strano dell'arte, ma anche della vita. Egli fu in mezzo a loro sobrio, calmo, lieto. Non si diede all'assenzio nè alla morfina, nè ad altri eccessi distruggitori, ma protesse il suo ingegno e il suo lavoro, e così sopravvisse agli amici in genere morti infelicemente. Anche per questo egli ammirò Verdi, il severo « patriarca » sorto dalla potente sanità della gleba.

La sua bontà, che era grande, si pale-

sava non solo nel bene che faceva, ma nello sforzo che sosteneva per dominare il suo spirito epigrammatico. In questo senso pareva che il Boito avesse in corpo come un folletto che gli suggerisse burle e motti, ma ch'egli metteva subito a posto. Qualche volta però non giungeva a tempo e il folletto scattava.

Ad una signora che aveva detto d'ammirar Beethoven egli, inchinandosi umilmente, disse: Grazie per Beethoven; a un'altra, festeggiata per la pubblicazione d'un volume di poesie, chiese se faceva *versi!* Donde odii implacabili in esse e rimorso sincero in lui.

Ma della sua bontà si hanno esempi solenni.

Morto il Bottesini direttore del Conservatorio di Parma, il Boito fu sollecitato, pregato, scongiurato di assumerne la direzione. Gli si concedevano tutte le agevolazioni possibili, anche di abitar Milano. Non accettò per nessun conto, volendo tener libera la sua vita o, meglio, il suo lavoro da qualsiasi impegno che per lui avrebbe significato dovere. Per suo consiglio fu scelto Franco Faccio, il quale ammalò quasi subito di malattia

senza rimedio. Il Boito allora, perchè al vecchio suo amico, al primo suo compagno di lavoro, ricoverato in una costosissima casa di salute di Monza, non venisse meno il vantaggio dello stipendio, si offerse spontaneo di dirigere il Conservatorio come direttore onorario; e fu perciò fatto un decreto, unico del genere, che consentiva due direttori. E in quel tempo abitò coscienziosamente Parma e fu costante nel sorvegliare l'istituto, e i giovani furono felici d'esser guidati da un tale uomo e da lui influenzati anche moralmente. Morto il Faccio il 21 luglio 1891, tutto si fece perchè Boito accettasse la direzione definitiva, ma l'opera di carità era finita, e ogni insistenza fu vana, vana anche la preghiera di Verdi il quale dovette informare: « Boito mi scrive recisamente che non può accettare in nessun modo. »

Animato da una rettitudine perfetta s'irritava per ogni atto che avesse faccia di ingiustizia o di soperchieria. Poteva qualche volta essere ingannato da chi, per procacciarsi il suo aiuto, gli si fingeva perseguitato e soverchiato, ma il sentimento di lui non cessava per questo d'esser perfettamente sano.



Un episodio della sua vita assurse a speciale gravità.

Fu al Dal Verme di Milano, il 12 novembre 1893, rappresentata *Signa* del maestro Cowen. Non ebbe che due esecuzioni cattive e a teatro deserto. Boito assisteva da un palco insieme all'autore.

Appena il Cowen fu tornato in Inghilterra, i suoi amici aprirono un'acre polemica accusando il Sonzogno di aver sacrificato l'opera in tutti i modi. Sonzogno si difese dicendo l'opera mediocremente eseguita per la fretta dell'autore e sospesa « perchè la seconda sera il teatro era vuoto. » La polemica parve acquetata, quando il Cowen il 6 dicembre fece o lasciò pubblicare nello *Star* il brano d'una lettera di Boito che diceva : « Ho tenuto dietro alla battaglia per *Signa* nelle colonne dei giornali inglesi. Sono molto dolente che voi abbiate riportato dall'Italia delle spiacevoli impressioni per colpa del Sig. Sonzogno. » E aggiunti altri apprezzamenti,

assai sfavorevoli allo stesso Sonzogno, concludeva: « Molti de' miei compatrioti che hanno saputo come foste trattato, ne sono molto indignati. Quanto al resto, *Signa* farà la sua strada. »

Il numero dello *Star* capitò nelle mani del Sonzogno appena quattro giorni dopo a Napoli. Ed egli senz'altro telegrafò al *Secolo* di Milano una dichiarazione oltraggiosissima pel Boito.

Questi aveva fatto male a scrivere al Cowen quella lettera sia pure a scopo confortatorio; Edoardo Sonzogno fece male a ritenere che il Boito l'avesse scritta per la stampa. Le loro reciproche offese parvero quindi ingiuste e dolorose, ma il giudizio più aspro non fu pei due contendenti, bensì per chi aveva pubblicata una lettera tutta personale e amichevole.

Boito corse a Napoli a sfidare il Sonzogno. Dapprima furono scelti quattro padrini, i quali, per incidenti sorti, vennero sostituiti da altri. Fra questi ci fu (pel Sonzogno) Felice Cavallotti. Ho visto tutte le discussioni, i molti verbali, ma come riferirli qui? In breve, i quattro ritennero che una deplorevole indiscrezione non doveva condurre sul terreno due valentuo-

mini, entrambi altamente benemeriti dell'arte italiana, e cercarono frasi conciliative: diedero un colpo al cerchio e uno alla botte, esposero tutto ciò che toglieva gravità all'atto del Boito e giustificava quello del Sonzogno, videro bella una soluzione pacifica fra l'artista, di cui « l'arte italiana si gloriava » e un « editore insigne a cui l'arte andava debitrice di rilevanti indiscutibili servigi » e conclusero: « I due scritti, tanto il brano della lettera del signor Boito quanto il telegramma del signor Sonzogno hanno a ritenersi come nulli e non avvenuti, nè possono in alcun modo formare base di soluzione cavalleresca per le armi. Ciò ritenuto a voti unanimi dichiarano esaurita la vertenza e tenute le parti a uniformarsi al verbale. »

In sostanza i padrini avevano ragione, e quello che recò il verbale al Boito si aspettò di vederlo pago della soluzione e grato. Il Boito, invece venuto a Napoli al solo scopo di battersi, parendogli ogni altra soluzione impossibile, lesse senza dire una parola, pallido e rannuvolato. Si finse nella mente sino che il paese avrebbe potuto ritenere quella soluzione frutto di sue premure; ritenne

infine che senza battersi l'oltraggio ricevuto gli avrebbe macchiata tutta la vita. Si alzò freddo, ringraziò, salutò; ma quando fu solo, passato dalla disperazione al furore, fracassò quanto potè afferrare, rovinando tutta la camera dell'albergo sino che si abbattè disfatto sopra un divano. Il giorno dopo partì, e la ferita morale tardò a cicatrizzarsi troppo più tempo che non ci avrebbe messo una ferita di spada!

Ciò che nella vita (come il mancato duello di Napoli) gli recava amarezza, lo manteneva a lungo in uno stato di grande eccitamento. Egli temeva anche la malinconia e perciò, se ammirava, non amava la lirica leopardiana.

Sempre in cerca d'immagini liete, si abbandonava con esultanza sino a cose infantili. Guardava con diletto le multiformi combinazioni cromatiche del caleidoscopio, si divertiva a veder certo arguto uccelletto metallico che usciva da una scatola, frullava, trillava e scompariva; fissava in tubi vitrei la lenta ascensione del diavoletto di Cartesio o il turbinio di una miriade di banderuole. Ogni giuoco lo attirava; ogni novità lo interessava; frequentatore assiduo dei cinematografi,

perdeva tempo ad ascoltare nelle vie i cerretani e a indugiare dinanzi alla vetrina del farmacista nella contemplazione di un automa. Poi allevava canarini, giocava a scacchi, combinava scherzi con carte intagliate.... Solo ignorava il giuoco rovinoso.

Nel lavoro altrui vedeva le parti buone, ciò che è proprio delle anime sane, attratte dal bello come l'occhio dalla luce. Un altro grande era così: Giosue Carducci, il quale insegnava che la critica, che non vede che il brutto, appartiene a un rango inferiore.

La sua conversazione era viva, varia, qualche volta piacevolmente paradossale. Parlava con precisione ed eleganza e con bella voce dal timbro profondo. Eppure non ebbe mai l'animo di parlare in pubblico.

Lontano da quell'inesorabile abito professionale che fa che molti dotti non discorrono che della loro scienza, in ogni occasione, in ogni luogo, tentando di ricongdurvi la conversazione se per un momento tende a deviare, parlava poco di musica.

Visitatore di musei e di gallerie, vi di-

mostrava più predilezioni sentimentali che artistiche. S'innamorava d'una figura e tornava a rivederla come si vanno a rivedere gli amici. E non era amore della formosità, ma sempre di qualche immagine rivelatrice di passione; ad esempio la Maddalena del Ribera, di Villa Borghese, nella quale ei vedeva la donna invecchiata non dalla età, ma dalle sofferenze, non dalle sofferenze fisiche ma dall'avidità del martirio, e ammirava come di tra le guancie smagrite, le tempie infossate, il naso assottigliato, le labbra impallidite balenassero ancora le tracce di una bellezza fine e delicata.

Ma, su tutto quanto al mondo recava gioia, alimento, stupore alla sua mente, stava la *divina Commedia* di Dante, ch'egli recavasi sempre in ogni viaggio e in ogni ritiro, e postillava e rileggeva pur là dove sapeva a memoria, e interpretava con acutezza talora originale.

«Dante (scriveva a un amico) ha creato la polifonia delle idee, o, per meglio dire: il sentimento, il pensiero, la parola s'incarnano in lui sì miracolosamente che tale trinità non è più che un'unità, un accordo di tre suoni, perfetto, in cui il sentimento

(che è l'elemento musicale) domina; la divinazione, con la quale egli sceglie la parola, il posto che tale parola occupa, i suoi legami misteriosi coi vocaboli, i ritmi, le assonanze, le rime, che precedono e seguono, tutto ciò, e qualche cosa di più arcano ancora, danno alla terzina di Dante il valore d'una vera musica di musicista. Egli opera con le parole lo stesso prodigo che il vostro divino Mozart e il mio divino Gian Sebastiano Bach operano con le note, e nella stessa maniera. Ma egli è più divino: Mozart e Bach non hanno oltrepassato il campo della loro arte: egli, è salito più alto che la sua. Egli è più divino di Omero e di Eschilo, anche più divino di Shakespeare. »



Nominato senatore nel 1912, non si limitò, com'altri, a recarsi in Senato solo pel giuramento, ma v'intervenne per ogni cosa che interessasse il paese e il suo animo altamente patriottico. Noi già sappiamo che nel '66 aveva vestita la cami-

cia rossa. Non dimenticò, in seguito, di esser figlio di madre polacca e s'adoprò alla costituzione in Zurigo di un museo che tenesse vivo e presente il ricordo delle sventure della Polonia.

Scoppiata la guerra, accorse in Senato a dare il suo voto. « Quale spettacolo sublime — scriveva — la nostra Roma esultante, ebra della passione dell'eroismo, della giustizia e della gloria. » E più tardi: « Beati quelli che vivono nel grande Poema, nel vero Poema Sacro. Oh, i quattordici ponti dell'Isonzo ! »

E volle fare una gita al fronte. Salì l'altura di Quarin, sopra Cormons, e di là contemplò, commosso ed acceso, un immenso anfiteatro di monti e di valli ardenti di furia bellica. Poi fu ad Aquileia e a chi gli domandò quale musica potesse celebrare la nostra vittoria, rispose « quella di Palestrina » la più italianamente alta ed illibata. Dopo il fragore della battaglia, il generale, che lo tenne a mensa, gli disse: « Maestro, io le ho fatto sentire la musica nostra; ella ora me ne faccia sentire della sua. » Boito s'alzò obbediente e pensoso, s'assise al pianoforte e fece ciò che non avrebbe mai fatto in altro momento e

luogo. Suonò lentamente, fra la commozione, il primo coro della sua opera: suonò la preghiera

Ave Signor degli angeli e dei santi....

Tornato a Milano, scosso per le fatiche del viaggio e per le emozioni avute, cominciò a non sentirsi bene. Nullameno sulla fine del novembre 1917 volle recarsi in Sant'Ambrogio per assistere alla funzione patriottica e religiosa che invocava, dopo giorni terribilmente angosciosi, quella vittoria che poi venne, ma che il Boito non ebbe la consolazione di conoscere. A quella cerimonia, nella chiesa già fredda egli rimase lungamente diritto presso l'altar maggiore.

Rientrato in casa, non ne uscì più se non per essere trasportato e operato in un istituto di cura.

Il 10 giugno 1918 si svegliò allegro e, sentendosi bene, canterellò. Poco dopo l'infermiera e il medico, tornati nella camera, lo videro addormentato in una suprema calma; era la calma della morte.

Aveva più di settantasei anni, ma io, che l'avevo veduto pochi mesi prima, sono come rimasto nell'illusione ch'egli sia

morto giovane, tanta era ancora la freschezza della sua mente e della sua sensibilità, la vivacità della sua parola e del suo ragionamento, la dirittezza della sua figura e del suo spirito.

Con lui si è chiusa non solo una vita, ma una famiglia, così nobilmente salita per virtù degli ultimi due fratelli. Meglio così!

.... Sicuro

è il nome lor, da che più non s'aspetta
chi far lo possa tralignando oscuro.

BIBLIOGRAFIA.

FRANCO ALFANO, *Arrigo Boito nell' Emporium* di Bergamo del luglio 1918.

PAOLO ARCARI, *Arrigo Boito nella lirica*, nel *Corriere d'Italia*, del 24 giugno 1910.

RAFFAELLO BARBIERA, *Arrigo Boito*, nel vol. *Verso l'ideale*. (Milano, 1905.)

— — *La veglia d'armi d'Arrigo Boito*, nella *Rivista d'Italia*, anno XXI, fasc. 9.^o. (Milano, 30 settembre 1918.)

GIANNOTTO BASTIANELLI, *Arrigo Boito musicista*, in *Il Resto del Carlino* del 5 aprile 1919.

CAMILLO BELLAIGUE, *Arrigo Boito*, nella *Revue des deux mondes*, anno LXXXVIII, fasc. 4.^o. (Parigi, 15 agosto 1918.)

ALBERTO BOCCARDI, *Arrigo Boito: noterelle a matita di Nino Nix*. (Trieste, 1877.)

Arrigo Boito, e In memoriam nell'*Illustrazione italiana*, anno XLV, n. 24. (Milano, 16 giugno 1918.)

Camillo Boito. (Milano, 1916.)

GIOVANNI BORELLI, *Arrigo Boito*, in *Il Capitano Corese*. (Milano, 12 maggio 1895.)

PASQUALE BORRELLI, *Arrigo Boito*, nella *Vela latina*, anno VI, n. 4. (Napoli, 30 giugno 1918.)

ENRICO BOSSI, *Arrigo Boito*, nella *Cronaca del Bullettino d'arte*, anno V, pp. 45-48. (Roma, 1918.)

ENRICO CAROZZI, *Mefistofele*, appendice a *L'Unità Italiana*, anno IX, n. 66. (Milano, 6 marzo 1868.)

GAETANO CESARI, *Tre documenti della giovinezza di Arrigo Boito* in *Il Secolo XX*, anno XVII, n. 7. (Milano, luglio 1919.)

— — *Arrigo Boito*, nella *Rassegna Italo-Britannica* dell'agosto 1918.

ADOLFO CIARRAPICA, *Arrigo Boito (Sfoghi di un solitario)* nella *Sentinella delle Alpi* del 19 marzo 1912.

ALFREDO COLOMBANI, *L'opera italiana nel secolo XIX*. (Milano, 1900.)

ALESSANDRO CORTELLA, *Contronota alla Nota sul Neroni*, nella *Gazzetta dei Teatri*, 1901, nn. 34, 35 e 36.

BENEDETTO CROCE, *Boito* nelle *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Vedi *La Critica*, II. (Bari, 1904.)

FRANCESCO D'ARCAIS, *Il Mefistofele di Arrigo Boito* nella *Nuova Antologia* del maggio 1877, del giugno 1881 e del febbraio 1885.

ALBERTO DE ANGELIS, *Dizionario dei Musicisti*. (Roma, 1918).

FERDINANDO DE CINQUE, *Le notti di Valpurga* in *Il Resto del Carlino* del 5 aprile 1919.

FAFNER, *Arrigo Boito intimo* ne *La Libertà*, del 28 gennaio 1914.

E. FERRAVILLA, *E. Ferravilla parla della sua vita*. (Milano 1902.)

FILIPPO FILIPPI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, nella *Perseveranza* di Milano del marzo 1868.

FOLCHETTO (GIACOMO CAPON), *Là, Là e Là*. (Milano, 1881.)

FRANCHI-VERNEY, GIUSEPPE IPPOLITO DELLA VALETTA, vedi VALETTA.

GIUSEPPE GALLIGNANI, *Arrigo Boito rievocato da un amico* ne *La Lettura*, XIX n. 3. (Milano, 1.^o marzo 1919).

LUIGI GASPAROTTO, *Diario di un fante*, I, p. 146. (Milano, 1919).

CARLO GATTI, *Il Maestro scomparso nell'Illustrazione italiana*, anno XLV, n. 26. (Milano, 30 giugno 1918.)

G. GAVAZZI SPECH, *È in casa?...* (Roma, 1884).

A. GHISLANZONI, *Arrigo Boito poeta*, nella *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXIII, nn. 4, 5 e 6 (gennaio e febbraio 1868).

ROMUALDO GIANI, *Il Nerone di Arrigo Boito*. (Torino, 1901.)

A. LUALDI, *A. Boito, un'anima*, nella *Rivista Musicale Italiana*, anno XXV, Fasc. 3.^o e 4.^o. (Torino, 1918.)

ALESSANDRO LONGO, *Due scherzi in rima di Arrigo Boito* nell'*Arte pianistica* del 1918 e nella *Vela latina*, anno VI, nn. 15 e 16. (Napoli, 15 ottobre 1918.)

— — *Arrigo Boito*, conferenza letta il 16 marzo 1919 al Circolo Filologico di Napoli, pubbl. ne *L'Arte pianistica*, VI, n. 3. (Napoli, 1919.)

A. C. MACKENZIE, *Tre letture fatte sul Falstaff alla Royal Institution of Great Britain*. (Milano, 1894).

DINO MANTOVANI, *Letteratura contemporanea*. (Torino, 1893).

GIOVANNI MARIOTTI, *Commemorazione di Arrigo Boito in Senato*, negli *Atti parlamentari, Senato del Regno*, CLXV tornata, pp. 4538-4540. (Roma, 13 giugno 1918.)

GINO MONALDI, *I salotti di Milano. — Arrigo Boito nel Giornale dell'Isola letterario*, anno I, n. 9. (Catania, 15 giugno 1919.)

MOWBRAY MARRAS, *Ode a Boito* nella rassegna *The Author*. (Londra, 1893.)

Il Mefistofele di Boito a Bologna nella *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXX (1875), n. 41.

Il Mefistofele di Boito, nel *Musical World* di Londra, ottobre 1875, riprodotto dalla *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXX (1875), n. 46.

P. G. MOLMENTI, *Impressioni letterarie* (Milano, 1875.)

VINCENZO MORELLO, *Nota sul Nerone di Boito*, nella *Nuova Antologia* del 1.^o giugno 1901.

G. B. NAPPI, *In memoria di Alfredo Catalani*, ne *La Perseveranza* di Milano, del settembre 1918.

GAETANO NEGRI, *Il Nerone di Arrigo Boito* ne *La Perseveranza* di Milano, del 19 maggio 1901.

DOMENICO OLIVA, *Recenti versi italiani* nella *Nuova Antologia*, del 1.^o marzo 1902.

GIACOMO OREFICE, *Arrigo Boito* nella *Rivista d'Italia*, XXI, pp. 241-252. (Milano, 1918.)

ENRICO PANZACCHI, *Il Mefistofele di A. Boito* nel *Monitor di Bologna* del 9 ottobre 1875.

— — *Arrigo Boito* in *Critica spicciola (A mezza macchia)*. (Roma, 1886.)

ILDEBRANDO PIZZETTI, *Arrigo Boito* in *Musicisti contemporanei*. (Milano, 1914.)

RICCIO DA PARMA, *Giuseppe Verdi e Arrigo Boito, Ricordi e aneddoti sconosciuti*, ne *L'Avvenire d'Italia*, di Bologna, del 21 marzo 1912.

GIULIO RICORDI, *Analisi musicale del Mefistofele di Boito*, nella *Gazzetta Musicale di Milano*, XXIII, n. 11, 15 marzo 1868.

MICHELE RISOLI, *Il primo Mefistofele di Arrigo Boito*. (Napoli, 1916).

CAMILLO RIVALTA, *L'ispirazione dantesca nella musica di Giuseppe Verdi* in *Il VI centenario dantesco*, anno II, p. 129. (Ravenna, 1915.)

EDOUARD ROD, *Le Néron de M. Boito* nella *Revue des deux mondes*, anno LXXI, tom. IV, pp. 219-228. (Parigi, 1901.)

M. RÖDER, *Dal taccuino di un direttore d'orchestra*. (Milano, 1881.)

ITALÒ ROMANO, *La Gioconda, melodramma di Tobia Gorrio: studio analitico*. (Milano, 1880).

C. SAINT-SAENS, *Docteur à Cambridge* nei *Souvenirs et Portraits*. (Paris, s. a.)

VIRGINIO SAVINI, *Il « Mefistofele » a Bologna* in *Il Resto del Carlino* di Bologna del 12 giugno 1918 (notizie in parte non esatte, come risulta dall'articolo di Oreste Trebbi).

ALBERT SOUBIES, *Avant Falstaff*. — *M. A. Boito* nella *Revue d'Art dramatique*. (Parigi, 15 aprile 1894.)

— — *Le livret d'Othello* nella *Revue d'Art dramatique*. (Parigi, 15 ottobre 1895.)

V. STANFORD, *Verdi's Falstaff* in *The Fortnightly Review*, nuova serie, vol. 53. (Londra, 1893.)

ANTONIO TOLOMEI, *Ad Arrigo Boito*, ode, negli *Scritti vari*. (Padova, 1894).

ORESTE TREBBI, *Il Mefistofele di Arrigo Boito* ne *La vita cittadina*, anno, IV, n. 9. (Bologna, settembre 1918.)

GIUSEPPE VERDI, *Leoplialettere*, pubblicati e illustrati da GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO. (Milano, 1913.)

VALETTA, *La Musica in Il Secolo XIX*. (Milano, 1895.)

ETTORE ZOCCOLI, *Il conte Luigi Fr. Valdrighi*, nota, con lettere di Arrigo Boito ecc. (Modena, 1899.)

La commemorazione di Arrigo Boito, ch'io tenni in Campidoglio l'8 giugno 1919, fu assai più breve dello scritto che pubblico in questo volumetto. Il tempo, consentito a un discorso, non permetteva di dilungarsi troppo, nè la solennità della funzione e del luogo permetteva di diffondersi soverchiamente nella parte aneddotica!

Amo poi esprimere vivissima gratitudine a Gae-tano Cesari e a Carlo Clausetti per le molte notizie procuratemi, e dichiarare che ebbi la trascrizione delle lettere del Plet da Giovanni Beltrami.



PREZZO DEL PRESENTE VOLUME: Due Lire.

PRESSO GLI STESSI EDITORI:

<i>Nerone</i> , tragedia in cinque atti di Arrigo Boito	. L. 6 50
<i>Paesaggi e figure musicali</i> , di Primo Levi (<i>l'Italiano</i>). 508 pagine, con autografi e il ritratto di Verdi	. . 6 50
<i>Musicisti contemporanei</i> . Saggi critici di Ildebrando Pizzetti 5 —
<i>Verdi</i> . Biografia critica di Camillo Bellaigue. Con 16 inci- sioni fuori testo 3 —
<i>Le opere di Verdi</i> . Studio critico analitico di Alfredo Soffredini 6 50
<i>Riccardo Wagner, la sua opera e la sua utopia</i> . Saggio biografico e critico di Carlo Giuliozzi. Due volumi di complessive 770 pagine 14 —
<i>Osservazioni di un musicista nord-americano</i> , di Luigi Lombard. Traduzione dall'inglese di G. B. Pol- LERI 3 50
<i>Le prime rappresentazioni celebri</i> , del marchese Gino Monaldi 6 50
<i>Le tre arti in Italia nel secolo XIX</i> , di Giuseppe Rovani (ROSSINI, BELLINI, VERDI). Due volumi in-8	. . 9 —
<i>Principi d'arte drammatica rappresentativa</i> , di Fr. Augusto Bon 2 25
<i>Il teatro italiano nel secolo XVIII</i> , di Giuseppe Guerzoni. In-8 8 —
<i>Il teatro greco</i> , di Ettore Romagnoli. In-8, in carta a mano, con 20 incisioni fuori testo 5 —
<i>Il teatro inglese contemporaneo</i> , di Mario Borsa 5 —
<i>Il teatro</i> , di Sabatino Lopez 2 25

IN PREPARAZIONE:

<i>Figure e figuri del mondo teatrale</i> , di Corrado Ricci. Con illustrazioni.

Dirigere commissioni e vaglia ai Fratelli Treves, editori, Milano.

